

**A POÉTICA DO CORPO HÍBRIDO:
DIÁLOGOS POSSÍVEIS NO PROCESSO DE MONTAGEM DE
*MEDÉIA EM JUÍZO***

Keila Fonseca e Silva

Departamento de Artes - UFRN

RESUMO

Quem é híbrido, nessa discussão, é o corpo. Ele é quem estabelece os múltiplos diálogos da cena, seja com o espaço, com a dança, o canto, os elementos plásticos, etc. Ele é quem atinge um estado pré-cênico capaz de transitar por diversas linguagens durante a composição de uma cena teatral não realista que, embora se utilize do texto dramático, trabalha a partir da idéia de fragmentação, recorte, releitura.

O processo de montagem de "Medéia em Juízo" propõe uma composição cênica que nasce em decorrência das múltiplas relações construídas a partir do corpo do intérprete nas áreas fronteiriças. A literatura de base sobre Medéia (Eurípedes, Sêneca, Chico Buarque, Heiner Müller, Denise Stocklos, Paulo Vieira) assim como diversas outras referências utilizadas na composição deste trabalho (músicas, imagens, filmes, coreografias, elementos cênicos), foram utilizadas no sentido de promover uma imersão no universo mítico da personagem, não no sentido de realizar uma montagem fiel a qualquer texto dramático, mas de emergir do contato com o texto, assim como com imagens, filmes e músicas, dentre outros estímulos, um estado criativo dos sentidos.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo – Hibridismo – Fronteiras- Cena

Uma das principais características da contemporaneidade é a quebra das barreiras epistemológicas e uma hibridação entre saberes de naturezas diversas. Nos dizeres de Stuart Hall: "*As nações modernas são, todas, híbridos culturais.*" (Hall, 2005, p. 62). O conhecimento constrói-se de maneira difusa, e as diversas áreas do saber passam então a construir uma grande teia na qual cada fio sustenta de forma direta ou auxiliar a estrutura do todo. Com as artes ocorre o mesmo. As diversas expressões da arte estabelecem infinitas possibilidades de encontro, de modo que se torna praticamente inviável uma proposta de purismo estético ou delimitação precisa de fronteiras – principalmente no caso do teatro, que tem em sua própria gênese práticas corporais múltiplas.

A proposta de montagem do espetáculo solo *Medéia em Juízo* tem como foco o corpo híbrido numa acepção dramática. Como esse corpo pode perpassar

diversas linguagens artísticas na construção de uma cena dramática não realista? Como trabalhar com o mito na criação de uma cena contemporânea? Como construir uma dramaturgia do ator focada nas relações que ele estabelece a partir de seu corpo?

Medéia em Juízo buscou uma construção descentralizada da idéia de teatro como sinônimo de drama. Uma composição cênica que nasce como decorrência de múltiplas relações construídas a partir do corpo do intérprete nas áreas fronteiriças. Não se trata de negar o drama: há uma dramaturgia que se evidencia, construída a partir da idéia de juízo e da investigação do mito em diferentes referenciais. Mas no processo de construção dessa dramaturgia outros elementos foram buscados, elementos não apenas textuais, mas também corporais, imagéticos e musicais. O foco, portanto, não foi a construção da dramaturgia, mas a construção de diálogos inter-semióticos a partir da relação da minha corporeidade com esses diferentes estímulos.

Desse modo, o meu corpo torna-se locutor dos múltiplos diálogos da cena, seja com o espaço, com a dança, o canto, os elementos plásticos, os figurinos, etc. Nesse contexto não me coloco como atriz, nem bailarina, nem acrobata, nem cantora, mas como um corpo cênico que representa e preenche o espaço / tempo com movimento, voz, presença física. Acredito num processo criativo que não segrega o corpo artista em suas diferentes “habilidades”, mas que estimula toda a riqueza de suas possibilidades, que são sempre ilimitadas quando partem de processos múltiplos.

Os processos de criação têm seus próprios territórios, mas na cena híbrida é impossível descrever com precisão suas origens. A hibridação é desterritorializante em seus efeitos e compõe uma teia de conexões múltiplas e descontínuas. Essas hibridações desestabilizam a idéia de território puro na medida em que as tensões internas de cada uma das linguagens passam a construir um sistema global.

O fato é que é impossível precisar onde começam e onde terminam as fronteiras da cena contemporânea, quando as linguagens cênicas são irremediavelmente ‘impuras’ e o território de origem de dado evento cênico torna-se mais das vezes irreconhecível. O híbrido, biologicamente, produz uma resultante estéril. O cruzamento de dois animais de naturezas distintas vai produzir um terceiro animal, com características de um e de outro, mas que jamais será um nem outro e tampouco será capaz de reproduzir-se mantendo fixas suas novas características. Não é difícil fazer as devidas analogias entre o híbrido biológico e o cênico. A cena contemporânea encontra-se contaminada por essa tendência hibridizante a partir de experiências que permitem o trânsito livre entre as múltiplas expressões artísticas do teatro, da dança, da música, das imagens, além das mídias nas artes cênicas, experiências que transitam em territórios artísticos diversos e cujo resultado se configura em algo singular, único, sem o compromisso de repetir-se e sem um território único onde possa fincar-se. Trata-se de um processo articulatório em que a unidade buscada não anula a diferença, em que a escritura cênica resultante não nega os territórios por onde transitou no processo de composição, mas cria novas conformações expressivas no “entre” fronteiras.

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os ‘tradicionais’ e ‘modernos’ como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural,

agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade. (Hall, 2003, p. 71)

Nesse sentido, realizar um processo de criação cênica tendo como foco a articulação de expressões distintas através do corpo do intérprete exige procedimentos próprios, de acordo com os objetivos propostos. No caso de *Medéia em Juízo*, os procedimentos de criação cênica utilizados no processo de montagem não surgiram de conformações fechadas, mas foram acionados tendo em vista as particularidades da própria montagem, operando nas zonas intersticiais e provocando novas conformações a partir das relações corporais estabelecidas no decorrer do processo. O corpo aqui retratado pode ser analisado como ponto de articulação entre todas as expressões artísticas e estéticas envolvidas. Um corpo vivido como zona de possibilidades, território de experiências sensíveis, um corpo que é ao mesmo tempo território de múltiplas expressões e a fronteira entre todas elas.

Assim, podemos afirmar que o corpo cênico trabalhado a partir de procedimentos múltiplos de naturezas diversas gera uma variedade infinita de possibilidades cênicas, fontes investigativas e influências criativas. Esse é o ponto mais relevante, nesse estudo, dessas relações: as conformações inusitadas que aparecem no decorrer dos diálogos tecidos no que se configura uma zona de possibilidades, uma atividade que se constrói na atitude de descentramento, na abertura a uma missão hibridizante, atitude que caracteriza um sistema que recusa oposições fixas e que cria um jogo de conexões que se sistematiza na corporeidade do intérprete jogador. Elementos de cada uma das expressões artísticas vivenciadas no processo criativo de *Medéia em Juízo* mantêm-se na cena final, mas numa nova conformação. Diante dessa complexidade torna-se inviável qualquer tipo de generalização quanto às práticas possíveis e quanto às possibilidades que estas relações oferecem num processo como este. Cada trabalho cria suas próprias experiências e gera suas próprias configurações, assim, não tenho a pretensão de dar conta, neste breve artigo, da gama de possibilidades e configurações capazes de surgir em trabalhos de naturezas diversas, mesmo porque seriam infundáveis essas possibilidades, mas desejo compartilhar com o leitor alguns dos procedimentos utilizados no processo de criação do espetáculo solo *Medéia em Juízo*, fruto de articulações de elementos artísticos de naturezas diversas atualizadas em mim, único corpo cênico deste espetáculo.

A COMPOSIÇÃO CÊNICA

O corpo que dança é o mesmo corpo que canta, que fala, que gesticula, que sente, que representa. Tudo isso ocorre porque o corpo é mobilizado a ponto de explodir em movimento. No processo aqui relatado foram usados estímulos provenientes da música, da dança, da literatura, da pintura, do cinema. Inicialmente, os elementos trazidos para o jogo criativo tinham a finalidade de propiciar um mergulho no universo mítico da personagem, o que certamente ia gerar sensações que, vivenciadas

corporalmente inevitavelmente ficariam impregnadas neste corpo criador. O contato com cada um desses elementos propiciou um turbilhão de sensações que traduzidas em movimento passaram a compor células criativas condensadas em material coreográfico. Cada vivência partia em princípio de um material específico: uma música, um filme, uma imagem, um texto. O corpo, num primeiro momento, dançava as sensações.

O processo prático só começou depois de uma cuidadosa delimitação do tema. Em princípio, desejava trabalhar o crime passionnal feminino. Queria falar da mulher não como vítima de atos hostis praticados por homens, mas como algoz. A escolha do tema era um desejo antigo de abordar o feminino sob outro prisma que não fosse o da submissão e da fragilidade, temas recorrentes quando se fala da mulher. Se durante séculos nossa sociedade viveu sobre a imagem da submissão feminina, hoje, depois de uma verdadeira revolução, a mulher assume gradativamente novos papéis na sociedade – dentre eles o de criminosas. Desejava falar sobre a mulher assassina, mas acima de tudo, desejava falar sobre a mulher e suas ânsias, desejos, paixões. Cheguei ao mito de Medéia e antes de ir para a sala de ensaios iniciei uma varredura procurando referências bibliográficas, filmográficas, imagéticas, musicais sobre o mito de Medéia. Quando entrei na sala de ensaios pela primeira já estava munida de todo esse material e já estava impregnada com uma certa carga de leitura sobre o tema.

O contato com esses materiais potencializou um estado sensível de um corpo-memória que passou, através das vivências, a atualizar essa experiência do sensível. A entrega a esse “caos das sensações” (Merleau-Ponty, 2004, p.127) sugeriu movimentos, imagens e promoveu uma aproximação com o universo da personagem. As imagens, as músicas, os textos, enfim, as sensações que todos esses elementos me provocavam eram dançadas pelo espaço no sentido de atualizar novas memórias físicas e colocá-las em zonas de turbulência de onde brotavam movimentos sinceros.

Aos poucos, as sensações do contato com esses impulsos primários se organizavam perceptivamente e dessas novas percepções começavam a surgir ordenamentos temáticos. Não foi à toa que o roteiro dramaturgico começou a se estruturar em torno de sentimentos motrizes que guiavam a personagem, o mito. Humilhação, traição e tristeza foram os primeiros sentimentos destacados dessa imersão sensorial. Ódio e vingança vieram a seguir. Como compor cenas que destacassem esses sentimentos? Voltamos para a literatura de base.

Nesse ponto, o diretor do espetáculo, o professor Eliézer Rolim, pediu-me que eu revisse os textos, as músicas e as imagens que eu havia catalogado e selecionasse aqueles que me eram caros e que de alguma forma sintetizassem esses sentimentos. Era importante que o material selecionado fosse referente ao ponto de vista da personagem e que tivesse eco na atriz, movimentando sensações. Durante o primeiro mês de trabalho fizemos isso inúmeras vezes com os mais diversos materiais que possuíamos. Além de textos literários, iniciei, no meu processo individual, uma pesquisa de movimentos a partir de coreografias em filmes e vídeos e fui selecionando, ao longo dos encontros com o orientador, textos, movimentos, e partituras compostas.

Ao final do primeiro mês já tínhamos um vasto material em termos de partituras físicas e vocais, textos literários e não-literários, músicas, materiais cênicos.

Tínhamos então que organizar esse material em torno de um objetivo cênico, a montagem do espetáculo *Medéia em Juízo*.

O roteiro que criei a partir do material levantado ajudou a me guiar durante todo o processo posterior. A música *Basta um Dia*, de Chico Buarque, criada para a interpretação de Bibi Ferreira, foi uma forte referência na composição da primeira cena, embora ela não seja utilizada na nossa montagem. O texto de Paulo Vieira, *Desmedida Medéia*, orientou toda a idéia que se moldava dessa cena: a idéia de uma mulher despedaçada, humilhada. Como optamos pela criação de uma narrativa dramática, era necessário contextualizar a personagem e o recurso da voz em off como um personagem distanciado da ação surgiu desta premissa.

A função de narrar supõe uma ruptura das unidades de tempo, espaço e ação e o narrador manipula a localização temporal e espacial da história. Ele dirige a economia e a coesão da história. (Dip, 2005, P. 47)

Outros estímulos serviram de ponto de partida para as cenas seguintes e a construção do texto cênico seguiu esse procedimento: estímulos sensoriais, referências bibliográficas, musicais e iconográficas, criação de partituras de movimento / ação, elaboração do roteiro, seleção textual. Passei a tratar o trabalho como uma estrutura coreográfica. Ao passo que dançava as sensações, passei paralelamente a mimetizar coreografias de filmes, tirando-as de seus contextos originais e vestindo-as de outras intensidades, dilatações, ritmos e intenções. O que surgia dessas interferências tornava-se também células para futuras partituras. Fui selecionando, dentre os materiais que possuía, seqüências de células criativas e compondo com elas partituras de voz e movimento. Começava a se delinear a estrutura do espetáculo. Cada movimento físico surgia paralelamente a um movimento sonoro. E assim, pude compor não apenas uma estrutura coreográfica, mas também uma estrutura sonora que no momento de síntese serviu para chegar a uma melodia vocal da personagem que o que foi útil tanto para o texto falado quanto para os momentos de textos cantados.

Começamos a cruzar os textos selecionados ao material coreográfico e vocal já sintetizado. Os movimentos, quando casados com os textos, sofreram adaptações em suas intensidades e ritmo, gerando uma nova conformação cênica.

Assim surge o híbrido como poética corporal no processo de criação do espetáculo *Medéia em Juízo*. Múltiplas expressões da arte serviram de estímulo para a criação cênica, na medida em que as percepções foram construídas através de inter-relações corpóreas, provenientes de movimentos interiores – um fluxo energético, uma respiração, um impulso, um pensamento – ou exteriores – o espaço, o som, pessoas, objetos, cenário... O corpo em movimento.

O CORPO PRÉ-CÊNICO

Um corpo que trabalha sob a égide da hibridez resulta num corpo expressivo, preciso, vibrante. O termo “vibrante” não está colocado neste trabalho do ponto de vista metafórico; o corpo de fato vibra por que está energeticamente carregado de potência, de energia, de forças opostas que atuam simultaneamente no equilíbrio. Estar em vida é estar em constante vibração.

Assim, nessa discussão falo de um corpo que estabelece os múltiplos diálogos da cena, seja com a dança, com a música, com os elementos plásticos, com o espaço, etc. Um corpo que atinge um estado pré-cênico capaz de transitar por diversas expressões compondo um corpo híbrido. Para atingir a esse estado *pré-cênico* é necessário prepará-lo. Como construir esse estado pré-cênico de um corpo que se propõe híbrido? Que treinamento pode auxiliar o intérprete na busca de uma atuação que contemple os aspectos híbridos de sua corporeidade cênica, construindo assim uma nova presença? Assim, utilizei exercícios da bioenergética (a psicoterapia corporal desenvolvida por Alexander Lowen) com o intuito de preparar esse corpo *pré-cênico* e possibilitar uma fluência e uma liberdade criativas nas interações artísticas que se moldaram no processo em questão.

Acreditando na capacidade criativa desse corpo livre de bloqueios e no princípio do prazer como base da criação artística, busco na bioenergética uma forma de preparação para a criação cênica que permita ao meu corpo fluir espontaneamente, libertando-se de possíveis restrições que o impeçam de transitar nos mais diversos terrenos da arte. Acredito que com um treinamento contínuo na bioenergética, independente de estar atrelado ao um processo criativo, o meu corpo torna-se mais consciente, vivo e energeticamente carregado, de modo que se torna mais fácil lidar com o medo, a insegurança e as tensões que surgem naturalmente de qualquer processo de criação, principalmente os de natureza inter-artísticas: a insegurança de tatear um território ao qual você não pertence, em princípio. Um corpo livre de bloqueios, onde a energia carrega-se e descarrega-se num processo contínuo e ininterrupto, tem mais segurança para criar e, portanto, para transitar por fronteiras muitas vezes desconhecidas, para buscar o desafiador, o novo, o impossível. O artista que busco incessantemente em mim é capaz de tornar possível o que antes o meu corpo acreditava impossível num processo em que corpo e mente torna-se unidade dos processos energéticos.

A análise Bioenergética baseia-se no conceito de que uma pessoa é um ser unitário e que o que acontece na mente deve também estar acontecendo no corpo (...) É óbvio que a mente pode influenciar o corpo tanto quanto o corpo afeta a mente. É possível, em certos casos, melhorar o funcionamento corporal da pessoa por meio de uma mudança em sua atitude mental, mas qualquer mudança provocada desse modo será temporária, a menos que os processos corporais fundamentais sejam significativamente modificados. (LOWEN, 1997, p. 10)

O objetivo do treinamento bioenergético aplicado ao trabalho do ator, na minha pesquisa, é a eliminação de couraças na busca de uma espontaneidade criativa. É necessário desbloquear os canais para que a energia potencial possa se realizar, para que o corpo possa transitar livremente pelos mais diversos territórios expressivos de modo que a energia esteja livre, completamente desimpedida. Segundo Laban, “*A ação exterior é subordinada ao sentimento interior*” (Laban apud Gil, 2005, p.15). Sendo assim, justifica-se o trabalho com a bioenergética, pois, segundo Lowen:

O trabalho corporal levará inevitavelmente a sentir e entrar em contato com sentimentos suprimidos. À medida que o corpo torna-se mais vivo, você sente mais. Sentir é a percepção do movimento interno, e a meta desses exercícios é aumentar a capacidade da pessoa para o movimento e para o sentir. (LOWEN, 1985, p. 70)

Assim, o objetivo de realizar uma preparação *pré-cênica* a partir da bioenergética no processo de criação de *Medéia em Juízo* surge da necessidade de libertar o meu corpo de couraças, de bloqueios que consciente ou inconscientemente limitassem a liberdade criativa do meu corpo nas fronteiras entre as mais diversas expressões da arte na construção de uma poética cênica de um corpo híbrido.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa, Fenda, s/d.

AZEVEDO, Sônia Machado. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo - Campinas, Hucitec, 1995.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

CLEMENTI, Giorgio. *La Medea dei Tempi Moderni*. Disponível em www.giorgioclementi.it/medea.htm, acessado em 22/05/2008.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo : Perspectiva, 2002.

EURÍPEDES. *Medéia*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.

GREINER, Crhistine. *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GIL, José. *Movimento Total*. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo, Iluminuras, 2005.

HALL, Stuart. *Da Diápora. Identidades e Mediações Culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLANDA, Chico Buarque e PONTES, Paulo. *Gota D'água*. 10ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. Tradução de Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo, Summus editorial, 1982.

LOWEN, Alexander e LOWEN, Leslie. *Exercícios de Bioenergética: o caminho para uma saúde vibrante*. Tradução de Vera Lúcia Marinho e Suzana Domingues de Castro. São Paulo, Ágora, 1985.

LOWEN, Alexander. *Alegria: A entrega ao Corpo e à vida*. Tradução de Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo, Summus editorial, 1997.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica*. João Pessoa, Idéia, 2005.

MALETTA, Ernani. *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica. Princípios e Práticas*. Belo Horizonte, Faculdade de Educação da UFMG, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Hermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

SANCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagem*. Cuenca, Ediciones de la universidad de Castilla - la Mancha, 2002.

STOCKLOS, Denise. *Des-Medéia*. Escrito sob fellowship da fundação Gurggenheim de Nova Iorque, 1993 / 1994.

VIEIRA, Paulo. *Desmedida Medéia*. Não publicado.

